RAPHAEL SANZIO

LA VIERGE DE L'INCARNATION

OU VIERGE AU SEIN

Peinture sur bois signée du Maître et seule exécution de deux études authentiques bien connues, *La Madone allaitant.*

Documents complets
relatifs à la certitude de l'authenticité de ce tableau.

PUBLIÉS PAR

L. NICOLE

Avec trois autotypies.

LAUSANNE
IMPRIMERIE GEORGES BRIDEL & Cie

1891

avec 3 gravures

1 F

RAPHAEL SANZIO

LA VIERGE DE L'INCARNATION

OU VIERGE AU SEIN

Peinture sur bois signée du Maître et seule exécution de deux études authentiques bien connues, *La Madone allaitant.*

Documents complets
relatifs à la certitude de l'authenticité de ce tableau.

PUBLIÉS PAR

L. NICOLE

Avec trois autotypies.

LAUSANNE
IMPRIMERIE GEORGES BRIDEL & Cie

1891

I. ARTISTES, PEINTRES ET EXPERTS

ROME

Professeur César Maccari, peintre du roi, membre de l'Académie de Saint-Luc, auteur des fresques du Sudario et du Sénat.

Pour le tableau de la Vierge de l'Incarnation, **hommage à Raphaël Sanzio !**

Pierre Minoccheri, peintre, conservateur de la Pinacothèque vaticane.

Je soussigné, peintre, conservateur de la Pinacothèque vaticane, atteste, après mûr examen fait à la Pinacothèque où était exposé le tableau dont il s'agit, savoir la Vierge qui allaite l'enfant Jésus et près d'eux saint Jean qui le montre au spectateur, peinture à l'huile sur bois, soixante-trois centimètres de hauteur sur cinquante-un de largeur, que ce tableau est l'œuvre de Raphaël Sanzio, de la seconde manière avancée de ce peintre, et je le tiens pour un des meilleurs de l'Urbinate comme composition et coloris.

Rome, 15 février 1886.

(Cette déclaration a été donnée par autorisation spéciale de M. Visconti, directeur général des musées pontificaux.)

Le chevalier P. Frenguelli, peintre, conservateur du musée de Latran.

J'admire la Vierge de l'Incarnation qui manifeste le faire et le savoir du divin Urbinate.

Terry, peintre anglais à Rome.

J'ai vu la peinture appelée la Vierge au sein, et je l'ai trouvée ravissante, de Raphaël sous tous les rapports.

Janni Ginanneschi, peintre.

Le tableau de l'Incarnation est admirable; sans aucun doute c'est un des chefs-d'œuvre de Raphaël.

Christian Gmeiner, peintre.

Le tableau de l'Incarnation me parait être, sans aucun doute, de Raphaël, surtout pour l'inimitable expression des figures, et il excite ma plus grande admiration.

Huaste, artiste-peintre.

Je suis de l'opinion de tous les artistes qui ont signé relativement au tableau de la Vierge de l'Incarnation ; je le crois œuvre de Raphaël.

L. Basilici, expert, négociant en beaux-arts.

Le tableau de Raphaël, possédé par M. le professeur L. Nicole, m'a frappé comme une des plus belles compositions du peintre d'Urbin.

Spiridon, négociant en en beaux-arts.

Cette sainte famille, la Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean est une peinture très belle et très bien conservée.

Suite des artistes qui ont reconnu l'authenticité du tableau.

Mazzotti, peintre.

Paolo Bartolini, peintre, membre de l'Académie de Saint-Luc.

Cairoli Agostini, peintre.

Ch. de Zwohl, peintre.

Herman Philips, peintre.

Giovanni Pinnatelli, peintre.

Cantalamesse, sculpteur, écrivain d'art.

Il y a beaucoup de raisons pour affirmer que ce tableau est de Raphaël ; il n'y a pas une seule raison sérieuse pour le nier.

Marecha, peintre.

Cavalcaselle, écrivain d'art, inspecteur au ministère des beaux-arts.

Hefner, expert et négociant en beaux-arts.

Après avoir vu le tableau de M. Nicole, je suis resté convaincu qu'il est véritablement de Raphaël, et cela avant d'avoir vérifié la signature et la date qu'avec une grande attention on peut voir dans la jatte du saint Jean.

A. Msay, peintre.

Ce tableau que j'admire est certainement de Raphaël. En effet ce grand génie seul est capable d'idéaliser ainsi la beauté virginale, d'empâter ses couleurs franches avec une telle transparence de coloris et surtout de dessiner comme dans ce tableau avec toute la force de l'art. Je dois ajouter également que le fond vert est on ne peut plus admirable par sa pureté, sa transparence et son éternité.

FLORENCE

Léopold Galli, artiste-peintre.

Le tableau que j'ai visité, propriété de M. le professeur Nicole, je le reconnais comme une œuvre de Raphaël.

Pierre Pezzati, peintre.

Je n'ai aucun doute que le tableau ne soit de la main de Raphaël.

Mead, sculpteur.

Cette peinture a pour moi toute la caractéristique de Raphaël.

MILAN

Bertini, peintre d'histoire, directeur du musée Breda.

Montati, sculpteur.

L. Demaestri, peintre.

V. Gavassini, peintre, conservateur du musée de Savone.

MUNICH

Edouard Ille, peintre, professeur et membre de l'Académie des beaux-arts.

Il faut sans réserve reconnaître ce tableau pour l'œuvre de l'Unique maître.

Julius Frank, peintre d'histoire.

Je crois qu'aucun autre que Raphaël n'a peint ce tableau.

Antoine Wasinger, sculpteur.

Je trouve que tout est certainement de Raphaël, que chaque trait le manifeste.

Bodenmuller, peintre du musée de Munich.

Ce chef-d'œuvre produit un effet vraiment fascinateur.

Diez, peintre.
Léo Bruenn, peintre.
Frédéric Langweg, peintre.
Laubi, peintre.
Sicok, peintre.
Sigmund Eggert, peintre de genre.
E. Gloetzle, peintre.
Max Adamo, peintre d'histoire.
Georges Viebel, peintre.
Léo Schœnwek, peintre.
Auguste Palme, peintre.
L. Mutter, sculpteur.
Hauschid, peintre.
Joseph Valentin, peintre.
Léo Benz, peintre d'histoire.
Messieurs Julius Frank et Bodenmuller collectivement.

Je déclare que le tableau de la sainte famille, propriété de M. le professeur Nicole, et représentant la Vierge allaitant l'enfant Jésus, avec saint Jean qui montre ce dernier, peinture sur bois mesurant soixante-trois centimètres de haut sur

cinquante-un de large, est un Raphaël original d'une extraordinaire conservation ; qu'il est d'un prix inestimable et le plus bel ornement de toute galerie.

J. Bodenmuller.

Approuvé la déclaration ci-dessus.

Julius Frank.

VIENNE

Carlo Brava, peintre.

Sans aucun doute, ce tableau est une œuvre de Raphaël.

Cowarski, peintre.

Dans ce tableau éclate l'œuvre de Raphaël.

Oscar de Pistor, peintre.

D'après les nombreuses preuves et la caractéristique de ce tableau, il est, sans aucun doute, une œuvre de Raphaël.

Hermann Nigg, peintre de l'Académie des beaux-arts.

V. List, peintre.

LONDRES

Colnaghi, expert et peintre, propriétaire de la Malborough gallery.

DRESDE

A. Hœme, peintre, conservateur du Kunstverein.

Guillaume Ritter, peintre.

Frey, peintre.

Lupus, sculpteur.

Severin Benz, peintre d'histoire.

BERLIN

J. Bochenek, professeur, peintre d'histoire et écrivain d'art.

D'après mon examen, le tableau de la Vierge au sein est indubitablement l'œuvre de Raphaël. La composition comme dessin comprend son intuition, son génie, ses études. La manière pittoresque des formes révèle cette finesse propre à

Raphaël seul et qui apparaît spécialement dans les œuvres de sa dernière manière. L'application et le mélange des couleurs sont conformes à ceux de beaucoup de ses tableaux, par exemple, au portrait de la Fornarina du palais Barberini à Rome. La plupart des madones de Raphaël ne possèdent pas cette manière libre et pittoresque que j'ai remarquée dans le tableau susdit, mais je parle des œuvres de sa jeunesse. Le coloris en est aussi particulièrement pittoresque, c'est-à-dire plus libre et plus hardi. Je suis curieux d'apprendre le sort de ce tableau.

Berlin, 29 décembre 1885.

BRUXELLES

ANTOINE VAN HAMMÉE, peintre d'histoire, professeur à l'Académie des beaux-arts.

J'ai vu avec une grande satisfaction le tableau la Vierge au sein de Raphaël ; seulement je désire m'adjoindre un collègue ayant vu et étudié ce maître.

Déclaration de messieurs les professeurs et peintres VAN HAMMÉE et FRANTZ MEERTS.

Le tableau de M. le professeur Nicole représentant la Madone allaitant l'enfant, accompagnée de saint Jean-Baptiste, est bien une œuvre originale.

La composition, le coloris et la facture ne laissent aucun doute sur l'authenticité de l'œuvre.

Malgré le léger nettoyage que certaines parties du tableau ont subies, il est dans un état de conservation remarquable.

Bruxelles, 27 février 1887.

Prof. FRANTZ MEERTS.
Prof. ANT. VAN HAMMÉE.

PARIS

YVON, peintre d'histoire, professeur à l'Ecole des beaux-arts.

Cette œuvre porte toutes les marques de l'authenticité de ses origines et je ne puis que vous féliciter d'en être l'heureux propriétaire.

FAIVRE, artiste-peintre.

Je considère le tableau que M. Nicole possède comme un original de Raphaël ; j'ajouterai même que son harmonie est d'un mérite supérieur à celle des tableaux de ce maître que j'ai vus jusqu'à ce jour.

E. HABERT, peintre, président de la Société artistique.

REIGNIER, peintre, conservateur du musée de Lyon.

Je vous remercie de la photographie du tableau de Raphaël. Recevez mes compliments sur la merveilleuse chance que vous avez de posséder une œuvre d'une valeur immense que serait en droit de vous envier le musée de notre ville et même celui du Louvre.

DEVILLY, peintre, conservateur du musée de Nancy.

C'est plus qu'une découverte que vous avez faite là, c'est une conquête sur les trésors du passé et je vous félicite d'avoir rendu à la vie une œuvre aussi précieuse.

MARCILLE, peintre, conservateur du musée d'Orléans.

La composition de la Vierge, de l'enfant Jésus et du saint Jean est tout à fait digne du grand maître.

L. JACQUIER, directeur de l'Ecole de sculpture et professeur de dessin à Caen.

La photographie suffit amplement à faire reconnaître l'œuvre de Raphaël. Dans la manière, la façon de faire d'un grand maître, il se fait lire, tout le monde le reconnaît ; et je crois trouver cela dans votre tableau.

ERNEST MICHEL, conservateur du musée Favre à Montpellier.

La tête de la Vierge est, selon moi, la partie du tableau où se montrent le plus les qualités de Raphaël.

CH. LORIQUET, conservateur des musées de Reims.

Je crois qu'il n'est pas possible de méconnaître dans votre tableau une œuvre de Raphaël. La tête et l'attitude de la Vierge sont tellement dans les habitudes du peintre qu'en voyant la photographie il semble qu'on a déjà rencontré ce tableau et l'on cherche laquelle des Vierges de Raphaël connues se rapproche le plus de celle-là.

Miciol, artiste, président du jury de peinture à Lyon.

J'ai vu avec le plus vif plaisir le tableau de la Vierge au sein, tableau qui me paraît sans conteste digne du maître immortel, de Raphaël d'Urbin.

SUISSE

Courant, peintre, inspecteur des musées de Berne.
Frisching, peintre d'histoire, Berne.
Th. Preiswerk, peintre.
Georges de Meuron, peintre, Neuchâtel.
Bauernheinz, peintre, Lausanne.
Blatter, peintre, Lausanne.
J. Hébert, peintre, Genève.

Lettre du Comité académique de l'Etat de Berne.

6 avril 1889.

Monsieur le professeur,

Nous vous remercions de la photographie et des dessins de Raphaël que vous avez bien voulu nous transmettre. Ces documents, installés au Kunstmuseum, seront appréciés surtout dans les conférences sur l'histoire de l'art. Nous souhaitons de tout notre cœur qu'un tableau d'un intérêt et d'une beauté tels que le vôtre puisse être conservé à notre patrie.

Recevez, monsieur, l'assurance de notre grande estime.

Au nom du Comité académique de l'Etat de Berne,

Le secrétaire ; Bunzberger, juge d'appel.

II. PROFESSEURS, DOCTEURS ET ÉCRIVAINS D'ART

H. Morland et Don Ruge Sinibaldi, rédacteurs d'art de la *Tribuna,* Rome.

Honneur à Raphaël ! Hommage de respectueuse admiration à Raphaël pour le tableau de la Vierge de l'Incarnation.

Pierre Durantini, publiciste, Rome.

J'ai vu le tableau qui m'a semblé révéler en tous points le style de Raphaël.

Professeur Hector Gentili, du ministère des beaux-arts, Rome.

Professeur-docteur O. Bulow, Leipzig.

Guillaume Jannone, publiciste, Florence.

Enthousiaste de ce chef-d'œuvre de Raphaël, j'exprime le vœu qu'il revienne à l'Italie pour épargner à notre patrie une nouvelle honte.

E. Biraghi, directeur du *Corriere italiano,* Florence.

Professeur Vespasien Paravicini, écrivain d'art, Milan.

Le soussigné, écrivain d'art et archéologue, est resté impressionné de la magnificence de la peinture représentant la Vierge allaitant l'enfant Jésus, peinture qu'il regarde comme une des meilleures œuvres de Raphaël.

Professeur Amilcar Sangalli, écrivain d'art, Milan.

J'ai admiré avec le plus vif intérêt et avec le plus grand plaisir la peinture de la Vierge au sein reconnue de Raphaël et propriété de l'honorable professeur Nicole.

Professeur G. Cuneo, de Savone.

Aucun tableau, à l'égal de cette Vierge de Raphaël, n'a produit en moi des sentiments d'une aussi vive admiration pour l'art et d'une vénération aussi profonde pour la religion, inspiratrice de l'art.

M. Melani, architecte, écrivain d'art, Milan.

J'ai bien vu la signature de Raphaël,

A. Lanzi, rédacteur, écrivain d'art de la *Perseveranza*, Milan.

Docteur Arnoldo Carrera, rédacteur du *Pungolo* de Milan.

Docteur et professeur Bach, Munich.

La conception et l'exécution, tout me paraît de Raphaël.

Professeur-docteur Baur, Munich.

Je ne doute pas que ce soit un véritable Raphaël.

Professeur-docteur Sepp, archéologue, écrivain d'art, Munich.

Ah ! que nous sommes pauvres pour acheter un tel Raphaël.

Docteur Guttler, Munich.

Cette œuvre surpasse tellement en coloris et en dessin les originaux bien connus des galeries italiennes et françaises, qu'il faut bien la regarder comme un vrai Raphaël.

Professeur Daniel, Munich.

A mes yeux il n'y a aucun doute que ce soit un Raphaël.

Georges Engel, lithographe, Munich.

Ce tableau est un original qui a par excellence le type raphaélesque, et il faut le reconnaître comme étant tout entier de la main du maître.

Docteur Veis.

Docteur Leidel.

Docteur Lockner.

Docteur Karl Hude, Copenhague.

Docteur-professeur L. Kassener.

Docteur Schneiderwidle, Munich.

Docteur Julius Aimé, Vienne.

Aucune copie ne peut avoir cette manière individuelle de peindre.

F. Discart Galli, expert, propriétaire de collection, Vienne.

Je n'hésite pas à confirmer l'opinion que cette peinture est l'œuvre de Raphaël Sanzio.

Frenzel, expert, Dresde.

Ce tableau comparé à toutes les œuvres de Raphaël répandues en Europe est un vrai Raphaël et de son meilleur temps

Docteur Bœhr, du musée de Dresde.
Docteur Lubolt, Dresde.
Docteur Winter, Dresde.
Docteur Gandel, Dresde.
Docteur Bahr, Dresde.
Docteur Hœnel, Dresde.
Docteur Wuszler, Dresde.
Philipson, publiciste, écrivain d'art, Dresde.
Docteur-philologue Karl Hille, Dresde.
Docteur Bodecke, Berlin.
Docteur Léopold Drewer, Berlin.
Professeur G. Schreimer, Berlin.
H. Taine, de l'Académie française, Paris.

C'est une grande trouvaille qu'un pareil tableau. La tête et l'expression de la Vierge sont d'une pureté, d'une noblesse et d'une douceur exquises; le modelé me semble parfait et le type anatomique, la forme idéale des corps, les inflexions, les attitudes sont tout à fait de Raphaël.

J. Crowe, attaché pour les arts à l'ambassade d'Angleterre, écrivain d'art, Paris.
Docteur Agelasto, Paris.
A. Cuntsz, rédacteur de l'*American Register*, Paris.
Joseph d'Ajala Lopez, homme de lettres, écrivain d'art.

Après avoir étndié attentivement dans les différentes villes de l'Europe artistique les meilleurs tableaux du grand Urbinate, me trouvant à Lausanne, j'ai fait la connaissance de M. le professeur L. Nicole et je me suis réjoui avec lui du précieux trésor qu'il possède dans le chef-d'œuvre du divin Raphaël. La Vierge de l'Incarnation, tableau signé de la propre main du Sauzio et qui est, à mon avis, l'apothéose de son génie par la délicatesse inaccessible de la composition, du coloris et de l'expression. Aussi sans aucune hésitation je

proclame avec les amateurs les plus consciencieux et les plus impartiaux que cette œuvre est artistiquement et historiquement la suprême parmi les meilleures œuvres de l'immortel Raphaël

J. Cusse, professeur de dessin au lycée de Nancy.

George, architecte, Paris.

Docteur Træchsel, professeur et recteur de l'Université de Berne, conservateur des musées de cette ville.

Je suivrai avec grand intérêt l'avenir de votre tableau de Raphaël et en regretterais infiniment la perte éventuelle pour la Suisse.

Docteur Trachsel, élève de l'Ecole impériale de Berlin.

Contre mon attente, j'ai été frappé dès la première vue de la perfection du dessin, de la conception admirable et du coloris raphaélesque de la Vierge au sein ; mais surtout des rapports intimes du dessin avec celui de la Madone de la maison Colonna du musée de Berlin, tableau que j'ai vu graver, jour par jour, à Berlin par Mandel. Le Bambino de ce dernier tableau placé verticalement et parallèlement à votre saint Jean, offre seul une preuve convaincante de l'identité du même dessinateur et du même coloriste. Aucun autre mot que celui de sublime ne peut rendre les perfections de cette œuvre transcendante, enrichie de la signature et de la date parfaitement authentique du grand Urbinate.

Léon Loiseau, rédacteur d'art au *Lyon républicain*.

Le tableau de Raphaël, *la Vierge au sein*, me semble absolument incontestable au point de vue de son origine. C'est une des belles œuvres du maître.

J. V. Widmann, écrivain d'art, Berne.

Prof. Dr J. Vetter, publiciste, Berne.

Docteur Bettz, antiquaire de S. A. le duc de Mecklembourg-Schwerin.

Jonesco, professeur et député de la Roumanie.

Sauer, antiquaire à Genève.

Docteur Soldan, professeur, Bâle.

Docteur Soldan, juge cantonal, Lausanne.

Docteur Garré, Bâle.
Professeur-docteur Heffensen, Bâle.
Frédéric Godet, professeur, Neuchâtel.
Lucien Gautier, professeur, Lausanne.
Docteur Renaud Thurman, Genève.
Docteur Wedekind, Lenzbourg.
Professeur Ch. Porret.
Pasteur A. Porret.

III. AUTRES CONNAISSEURS ÉMÉRITES QUI ONT RECONNU SON AUTHENTICITÉ

Prince Aldobrandini, Rome.

Magnifique tableau de Raphaël qui accroît le trésor des grandes œuvres romaines.

P. L. Conçelleau, Rome.

Œuvre magnifique avec laquelle on voudrait toujours vivre et possédant les qualités que Raphaël seul a pu atteindre.

F. Manner, Rome.

Cette œuvre présente tous les caractères d'une œuvre parfaite. Je reconnais en elle le génie de Raphaël.

Coppino, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, Rome.

Je me réjouis d'avoir pu admirer cette sainte famille : la Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean.

Marquis Patrizzi, Rome.
Général Ensdorf, Rome.
Marquis de Biron, France.
Comte Paar, ambassadeur d'Autriche.
Comte et comtesse de Montiglia.
Vicomte de Soveral, Rome.

Chevalier Marin Albenga, chambellan de la reine d'Italie, Rome.

Princesse Orsini, Rome.

Princesse Mathias Radziwill.

Comte Ludolf, ambassadeur d'Autriche à Rome.

Prince Borghese, Rome.

Princesse Ruffo, née Borghèse, Rome.

Marquis Guidi del Monte.

Commandeur Descemet.

Comte L. Wielopolski, Rome.

Chevalier G. Mesaciampi, ingénieur en chef du génie militaire, Florence.

Par le genre de peinture et par les rapports établis avec les photographies de quelques œuvres du Sanzio, je suis persuadé que le tableau exposé est non seulement une œuvre de Raphaël mais encore une des meilleures œuvres du grand peintre.

Comte Ruccellai, propriétaire d'une des plus belles galeries privées de Florence.

Admirateur du tableau la Vierge de l'Incarnation, j'exprime le vœu que cette œuvre du plus grand peintre italien reste en Italie.

S. Em. le cardinal-vicaire L. Monaco, Rome.

Ce tableau est indubitablement de Raphaël.

M. et Mme Ottaway, Londres.

Prince Rospigliosi, Florence.

Comte Corsini, Florence.

Comte Fr. Cajalini, Florence.

Comte Amadei, Munich.

Admirable tableau avec toutes les marques de l'authenticité.

Commandeur avocat Gætano Feri.

J'ai admiré avec grande satisfaction cette œuvre surprenante de l'Urbinate.

Sir Roland et lady Blennerhasset, Munich.

C'est une fête pour les yeux.

Buchi, Munich.

Le calme céleste qui règne dans toute cette composition et la perfection des formes ne laissent aucun doute que nous avons sous les yeux l'œuvre d'un génie inspiré.

Comte Borbolani, ministre du roi d'Italie à Munich.

Touché de la vérité du tableau.

Baron de Gailsheim, ministre des affaires étrangères, Munich.

De Mayer, attaché au ministère pour les beaux-arts, Munich.

Baron de Lerchenfeld, Munich.

Von Gial, conseiller de légation.

G. Straub, Munich.

L'impression que fait sur moi ce tableau est trop élevée pour pouvoir la rendre.

Seldmayer, directeur des appels en justice, Munich.

Mariani, chargé d'affaires de France à Munich, depuis, ambassadeur à Rome.

Comte d'Ossue-Sachen, ministre de Russie à Munich.

Prince et princesse Baratov.

Baron et baronne de Bors.

Von Gmainer, chambellan, ancien aide-de-camp du roi Louis Ier de Bavière.

M. de Freiberg, Munich.

Comte Foucher de Careil, sénateur, ancien ambassadeur de France à Vienne, écrivain d'art.

La découverte d'un tableau authentique de Raphaël est toujours un événement dans le monde des arts, et vous avez droit, monsieur, à la reconnaissance de tous ceux qui, comme moi, sont les admirateurs du divin peintre d'Urbin.

Célestin Jos. Gangelbauer, cardinal, prince-archevêque de Vienne.

Kornheisl, chancelier du cardinal.

Prince Alexis Lobanoff, ambassadeur de Russie à Vienne.

Augusto Conte, ambassadeur d'Espagne à Vienne.

Prince Cantacuzène.

Comte de Bray-Steinbauer, ambassadeur de Bavière à Vienne.

Prince Ourousoff, depuis, ministre de Russie à Bruxelles.

Walker, conseiller de S. A. le prince de Lichtenstein.

Comtesse Sudmille de Harraach, propriétaire de galerie, Vienne.

Baron de Budberg, premier secrétaire de l'ambassade de Russie à Vienne.

Comte de Dœnhoff, ministre de Prusse à Dresde.

Les preuves que vous citez pour démontrer que c'est une œuvre de Raphaël Sanzio me paraissent des plus concluantes.

Von Gerber, Dresde.

Docteur Schubart, propriétaire d'une superbe galerie, Dresde.

Comte Pfeil, Dresde.

Baron Oppen.

Comte de Muler.

Comte et comtesse Duninkarwicki.

Comtesse Olga d'Eulenbourg.

Prince Walewski.

Von der Planitz.

Rangabé, ministre plénipotentiaire de la Grèce à Berlin, écrivain, ancien recteur de l'Université d'Athènes.

A première vue, j'ai reconnu le pinceau de Raphaël.

Comte zu Thal, historien d'art.

Edouard Malet, ambassadeur d'Angleterre à Berlin.

Rewell Rodd, secrétaire d'ambassade.

de Seckendorff, premier chambellan du prince impérial.

Prince et princesse Guillaume Radziwill.

Alphonse de Courcel, ambassadeur de France.

Comtesse Bruhl, dame d'honneur de S. A. I.

Comte Bernaert, président du conseil des ministres, Bruxelles.

J'ai vu le tableau qui est très beau et qui me paraît authentique.

(Lettre du ministre à son collègue, M. Jules Devaux.)

Jules Devaux, ministre de la maison du roi, Bruxelles.
Comte Chotek, ministre d'Autrich-Hongrie à Bruxelles.

Superbe tableau. Les remarques de comparaison pour l'idée et le dessin s'accordent avec mes souvenirs et impressions des galeries de Dresde, de Madrid et surtout du Louvre.

Comte et comtesse d'Ursel, chargé d'affaires à Berlin.
Mgr. de l'Escaille, pronotaire apostolique.
Barbier, premier président de la Cour de cassation, Paris.
S. E. Mr de Cordonas, ambassadeur d'Espagne à Paris.
De Castro, secrétaire de l'ambassade d'Espagne.

S. E. Mr l'ambassadeur a remarqué la vérité de vos démonstrations qui prouvent la sagacité de vos savante recherches.

Eugène Ghika.
Cordier, député français.
A. Cogels, d'Anvers.
Le général de l'Escaille.
L'amiral Galibert, ministre de la marine, Paris.
Vicomte Eymos.
H. Lee.
E. van Rychversel.
Docteur Burckardt-Blau, Bâle.
Rakowski, avocat hongrois.
Sauer, antiquaire, Genève.
Ch. Tuckerman, ancien ministre des Etats-Unis à Athènes.
Comte Hardenberg.
etc..., etc....

IV. QUELQUES ÉCHOS DE LA PRESSE

On sait quelle est la réserve du journal le plus accrédité du saint-siège à Rome en fait d'objets d'art. L'article qui a paru dans le journal l'*Observatore romano*, le 13 février 1886, pendant l'exposition du tableau à l'hôtel d'Angleterre, n'a besoin d'aucun commentaire. Nous en donnons ici la traduction précise.

Un tableau de Raphael

(La Vierge au sein.)

Sur l'invitation courtoise qui nous a été faite par un aimable étranger de passage à Rome, nous avons pu, ces jours derniers, voir et admirer dans une chambre de l'hôtel d'Angleterre, un petit tableau représentant la Vierge qui allaite l'enfant et qui a, à sa droite, un gracieux petit Jean-Baptiste. Le propriétaire soutient et démontre que ce petit tableau découvert par lui à Lausanne l'année dernière (1885) est l'œuvre de l'immortel Raphaël d'Urbin.

Un peu défiants à l'égard de ce genre de découvertes qui finissent assez souvent en charlatanisme, nous sommes allé voir le tableau plutôt mal prévenus contre son authenticité et plus disposés à ne pas croire qu'à croire. Mais tous nos doutes, toutes nos défiances se sont évanouis comme par enchantement dès le premier regard jeté sur le tableau en question qui est certainement et sans le moindre doute une œuvre de Raphaël; car s'il n'était pas de ce maître, il faudrait dire qu'il y a ou qu'il y a eu au monde un pinceau égal et même supérieur à celui du grand Urbinate, ce qui n'est pas, ce qui est impossible.

Tout dans ce charmant petit tableau, jusqu'aux plus petits détails révèle le génie et la main de Raphaël ; la composition, le coloris, le geste de la Vierge et des enfants, le paysage et ces petits arbres fins et délicats qui se rencontrent dans presque toutes les peintures de l'artiste immortel où il y a des paysages.

Le type de la Vierge est très ressemblant à celui de la Madone

de Foligno, sauf que la tête est ici tant soit peu plus inclinée. Le coloris appartient à la troisième manière du peintre la plus exquise et la plus empreinte d'une indicible suavité.

La peinture est sur bois, soixante-trois centimètres de haut sur cinquante-un de large et représente, comme nous l'avons dit, la Vierge qui allaite le divin enfant, la Vierge au sein (dite de l'Incarnation) comme l'appelle celui qui l'a trouvée.

La Madone est en pleine campagne assise sur un petit tertre presqu'à l'extrémité du bord, dans l'acte de donner le lait à l'enfant étendu sur ses genoux. A droite de la Vierge se tient, les genoux à moitié pliés et la face tournée vers le spectateur et tenant un bâton en forme de croix, le petit saint Jean, qui, indiquant de la main droite l'enfant Jésus, semble dire : « Voilà l'Agneau de Dieu. » L'expression de son visage a quelque chose d'éminemment beau et ineffable. L'intelligente candeur de son âme sort de son visage comme un rayon de soleil.

La tête de la Madone a une expression mêlée de sérénité et d'une certaine tristesse ; on dirait qu'en remplissant son devoir maternel, elle repasse dans son esprit les sublimes mystères que Dieu opère par son moyen. Raphaël Sanzio était, comme on le sait, à la fois peintre incomparable, philosophe et théologien, et sur ce petit tableau il a jeté une haute conception philosophique et théologique qu'il serait trop long de relever ici, mais qui saute aux yeux de quiconque observe avec attention cette douce idylle de peinture.

La preuve qu'il s'agit bien d'une œuvre de Raphaël devient évidente quand on confronte ce petit tableau et toutes ses parties avec les autres œuvres de l'immortel peintre. On y voit le même style, les mêmes traits caractéristiques, les mêmes lignes, les mêmes mouvements, naturellement modifiés selon le sujet, et c'est, selon nous, une preuve complète, sûre, irrésistible.

Mais ce qui finit d'enlever tout doute, ce sont les chiffres que Raphaël a imprimés dans la petite coupe attachée aux flancs du Précurseur. Au moyen d'une loupe d'une faible puissance, on y découvre cette inscription qui coupe à notre avis, la tête au taureau : ℣ : SAN : puis, dans une autre ligne qui suit comme la première la courbe de la coupe, 1510, lettres et chiffres qui, comparés avec les autographes de Raphaël ont toute la conformation précise et caractéristique de ces derniers.

L'heureux propriétaire de ce tableau qui est un vrai trésor artistique est le professeur L. Nicole qui l'a apporté à Rome pour le

faire voir aux connaisseurs, et les principaux artistes qui l'ont vu croient absolument qu'il est de Raphaël.

(Suit l'histoire du tableau et de sa découverte, et il ajoute :)

Le propriétaire en a fait tirer des photographies dont il a eu l'amabilité de nous envoyer un exemplaire. Quelque imparfaite qu'elle soit, tous ceux auxquels nous l'avons montrée, et, parmi ceux-ci il y a des artistes de tout premier ordre, dès qu'ils l'ont vue, ils ont dit que le tableau dont elle est l'image est certainement une œuvre de Raphaël. Donc toutes nos félicitations à l'honorable professeur Nicole pour sa belle et importante découverte qui accroît d'un nouveau joyau l'immense couronne artistique du grand Urbinate.

La Voix de la vérité. (*La Voce della verita.*)

Cette peinture est signée VR : SAN : A. 1510 et elle est du plus beau style de Raphaël et par suite, elle offre beaucoup d'intérêt pour l'art et son histoire.

Le Bund.

Il dit, dans un article intitulé : *Un tableau de Raphaël à Berne.*

.... La grâce de l'attitude, la tenue et l'expression du visage de la mère donnant le sein à l'enfant sont d'un effet extraordinairement beau et le corps de l'enfant Jésus offre une position si ravissante qu'en dehors même de l'expression toute céleste du petit saint Jean, on comprend aussitôt qu'on se trouve en présence de l'œuvre d'un grand maitre qui l'a peinte avec amour. Le tableau a pour fond un rocher, des arbres, dans le lointain une petite église, tous accessoires ordinaires des tableaux de Raphaël, mais ils apparaissent ici de nouveau avec des charmes individuels et tout nou veaux.

Estafette.

La tête de la Vierge est d'une expression admirable. Les draperies sont d'un grand style et d'un superbe coloris ; le petit saint Jean est un modèle ; mais ce qu'il faut par-dessus tout admirer, c'est la tête de l'enfant Jésus. Elle rayonne réellement au milieu du tableau et, n'en eût-on conservé que ce fragment, on reconnaîtrait encore la main d'un maître.

Le Pungolo (de Milan).

Nous n'avons pas la prétention de nous ériger en juges dans une question d'art aussi délicate, mais il est certain que le premier coup d'œil suffit pour faire reconnaitre une œuvre de grande valeur et qu'en la comparant avec les reproductions des autres tableaux de Raphaël, on y rencontre des caractères nombreux et évidents d'analogie. On nous a montré d'ailleurs de nombreuses attestations émanant de personnes des plus compétentes et jouissant de l'autorité la plus incontestable qui affirment indubitablement l'authenticité du tableau signé de Raphaël et daté 1510.

Dresdener Nachrichten.

Le tableau exposé par M. Nicole excite un intérêt universel et, sans entrer en controverse, il faut observer que ce tableau, dans toute sa conception, son arrangement artistique, son dessin, ses draperies et son coloris est tout à fait de la manière des vrais Raphaëls, principalement encore pour la suavité de l'expression de la mère de Dieu et du saint Jean. (27 décembre 1887.)

La Tribuna (de Rome).

Le tableau de Rachaël le *Vierge au sein* dite de l'*Incarnation*, 1510, qui selon la déclaration d'un des princes le plus intelligents de Rome accroît le trésor dns grandes œuvres de nos sommités artistiques est encore exposé à l'hôtel d'Angleterre. Tous les amis de l'art voudront visiter ce chef-d'œuvre incomparable de l'udique maître, déjà reconnu tel par un grand nombre d'artistes de Rome.

Galignani's Messenger.

C'est une œuvre d'une rare beauté, merveilleusement conservée si l'on considère sa date de 1510. Nous nous reportons au N° 260, salon de photographie du Louvre. Ce dessin montre la même attitude de la Vierge, la même inclinaison de tête et de cou, le même paysage à droite du spectateur plutôt légèrement suggéré que minutieusement esquissé, la même disposition de la draperie, et, dans son ensemble, fournit les preuves infaillibles du style du

peintre. Si nous ajoutons à cela le saint Jean du Louvre, de la même main, nous avons le tableau complet qui se trouve actuellement dans les mains de M. Nicole....

Cette Vierge au sein, tant pour la composition que pour le coloris, présente un incomparable résumé des plus hautes conceptions de Raphaël et éclipse tout autre essai de ce genre.

Comme on le voit, la preuve d'autorité ne peut être plus imposante. Une académie aussi universelle, aussi indépendante, formée de tant de nationalités diverses et comprenant de si nombreuses autorités de premier ordre exclut tout doute. Mais sur quels motifs reposent ces belles attestations ? Beaucoup d'entre elles les ont exprimés ; mais elles ne pouvaient les contenir tous. Beaucoup d'autres confirment simplement les preuves d'authenticité apportées dans nos premières publications. Mais la découverte de nouveaux documents, tel que le dessin de 1509, est venue illuminer de nouveaux rayons la vérité de notre démonstration, ce qui nous fait un devoir de la reprendre et de traiter la question d'authenticité sous toutes ses faces, c'est-à-dire sous le rapport du sujet et de ses relations avec les autres œuvres du maître comme dessin, type, expression, coloris, signature, sous le rapport de l'histoire et des autres accessoires de l'œuvre.

I. Du Sujet.

Ainsi que nous l'avons établi dans notre brochure : *La vérité sur le Rembrandt du Pecq,* dans l'examen d'un maître, c'est la partie capitale de l'étude. Si, en effet, le résultat de cet examen montre que ce sujet est conforme à sa seule intuition, à son seul génie comme à ses études propres, qu'il fait partie, pour ainsi dire, de l'engrenage comprenant le cycle de ses conceptions sur une matière déterminée, ce sera déjà la plus forte preuve que le peintre dont il s'agit est seul l'auteur de cette composition.

RAPHAËL

Seconde étude 1509.

LA VIERGE ALLAITANT

Copie au crayon de la gravure de Marc Antoine et de Marc de Ravenne.

(*Bibliothèque nationale et Musée britannique.*)

RAPHAËL

Première étude 1507.

LA VIERGE ALLAITANT

Dessin à la sépia.

(*Louvre.*)

RAPHAËL

LA VIERGE DE L'INCARNATION

OU

VIERGE AU SEIN

Peinture à l'huile signée du maître datée 1510.

§ 1. *Du sujet considéré en lui-même, ou de la conception.*

Si l'on eût dit à un peintre : « Avec une femme et deux enfants vous mettrez en action, dans un seul tableau, le sublime prologue du quatrième Evangile et l'essence même de la prière de l'Angelus que paraissent réciter les deux touchantes silhouettes de Millet : « *Voici la Servante du Seigneur, qu'il soit fait selon votre parole.... Et Marie conçut par l'opération du Saint-Esprit.... Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous... nous avons vu la gloire du Fils unique du Père... plein de grâce et de vérité.... Jean est venu rendre témoignage à la vérité et les ténèbres ne l'ont point comprise ;* » vous résumerez en outre dans l'attitude de cette femme non seulement l'*Ecce Ancilla,* mais encore le *Magnificat,* le *Gladius pertransivit* et le *Maria conservabat omnia hæc in corde suo,* presque tous les traits de la Vierge-mère esquissés par le Nouveau Testament ; vous présenterez encore aux yeux et la mission du Précurseur et celle du Messie lui-même, et enfin vous ferez rayonner, au centre de tout cela, la grande parole du Christ : « *Dieu a tant aimé le monde qu'il lui a donné son Fils unique pour le salut de ceux qui croiront en lui,* » quel pinceau, autre que celui de Raphaël, n'eût défailli devant une pareille tâche ? Oui c'est bien là, sans en rien retrancher, ce que la peinture de la Vierge de l'Incarnation, mesurant soixante-trois centimètres sur cinquante et un, signée Raphaël Sanzio, a. 1510, rend vivant sous nos yeux.

La nature jointe à l'idéal : tel est l'éminent caractère du génie de l'Urbinate. Rien de plus simple, de moins guindé, de moins conventionnel qu'une femme allaitant son fils au milieu d'un champ ; c'est une scène de la plus grande vulgarité, surtout en Italie, mais ici idéalisée par le plus grand des peintres spiritualistes. Dès que l'enfant a demandé le lait, sa mère, rejetant aussitôt son manteau du côté droit afin d'être plus libre de ses mouvements, s'est jetée sur l'extrémité la plus

basse du tertre quasi accroupie, étendant son enfant sur son giron à droite et le soutenant délicatement des doigts de la main gauche pour le suspendre, pour ainsi dire, à son sein qu'elle presse entre l'index et le médius de la main droite afin de lui donner avec plus d'abondance la vie qu'il sollicite avec passion. C'est à cette humble position qu'on reconnaît la servante du Seigneur, celle qui a accepté le titre de Vierge-mère ; et cependant la tête qu'elle porte avec tant de grâce et de noblesse montre la femme qui a chanté le *Magnificat : Mon âme s'est réjouie dans son Sauveur... Le Tout-Puissant a regardé la bassesse de sa servante... il a fait en elle de grandes choses....* Toutefois cette gloire spirituelle ne peut être obtenue que par les plus douloureuses épreuves. Cet adorable enfant, fruit de ses entrailles, aura un jour le chef couronné d'épines ; il sera couvert d'opprobres et de dérision, conduit au sommet d'un rocher pour y mourir du supplice des esclaves et des infâmes. Quel glaive de douleur pour le cœur maternel sachant l'avenir prédit par le vieillard Siméon ! Faut-il s'étonner que cette triste prévision ait détourné, pour le moment, les yeux de cette pauvre mère du regard palpitant d'amour et de reconnaissance de cet enfant adoré, car s'ils se fixaient sur lui, le sanglot, errant sur les lèvres maternelles, ne manquerait pas d'éclater, comme il semble le faire dans la Madone de Tempi. Grâce à cette précaution et malgré ces pensées douloureuses, la mélancolie de la Vierge reste calme et sereine. Le Père ne l'a-t-il pas initiée à ce grand mystère de l'amour ? Elle se contente donc de repasser et de conserver tout cela dans son cœur. Comme son Fils, comme le Père, elle a consenti à tout en disant à l'ange : « *Qu'il soit fait selon votre parole!* » C'est là évidemment le monde de pensées qui s'agite dans cette tête de femme dont les yeux physiques regardent sans voir et les yeux spirituels ont tout vu et tout accepté.

Dans son empressement à remplir sa mission maternelle,

elle n'a pas pris garde que, par le brusque écartement de sa jambe droite, son pied, empêtré dans les plis de son manteau, est allé s'interposer entre les petites jambes du Baptiste qui, assis sur un tronc d'arbre, conversait sans doute avec elle, ainsi que l'indique la position du buste de cet enfant tourné vers le groupe, obligeant dès lors celui-ci à rejeter lui-même de côté sa jambe droite et à chercher pour appui à la gauche le pied du tronc d'arbre sur lequel il est assis. C'est par suite de ce mouvement inattendu que, dans son état de naïve surprise, le petit saint Jean a retourné la tête vers le spectateur lui désignant de la main droite, avec un sourire d'une ineffable candeur, le petit Jésus allaité comme un objet digne de toute son attention. Dans cette attitude toute enfantine, le spectateur a pressenti et la mission personnelle du Baptiste précurseur et celle du Messie lui-même. L'enfant semble dire : « Je suis venu pour rendre témoignage à la Lumière. » Or cette Lumière c'est cet enfant, le Verbe fait chair. Le bâton à branche transversale sur lequel je m'appuie, cette liane sauvage, aux feuilles pointues et qui se noue en forme de couronne sont les symboles de son couronnement dérisoire et de son crucifiement par les mains de ses compatriotes qui n'ont pas voulu le reconnaître pour le Messie, comme cette ceinture, ce manteau de cuir ou de peau de bête flottant sur mes épaules, la jatte en bois suspendue à ma ceinture sont les symboles de ma vie érémitique et du baptême de repentance que je dois conférer aux pécheurs, baptême avant-coureur de celui de la régénération parfaite qu'opérera la foi au Christ. Cet enfant est la seconde personne visible de la Trinité invisible, ajoute-t-il par le mouvement symbolique de ses doigts dont le pouce et l'index ouverts sont visibles et les trois autres invisibles [1]. A son amour passionné de la vie, ne reconnais-tu pas l'Agneau de Dieu qui vient s'immoler pour ton salut ?

[1] Ce mouvement symbolique des doigts se trouve dans un grand nombre des tableaux du maître pour désigner Jésus-Christ, et il explique seul la position ver-

Telle est l'épopée mystique chantée par le plus grand des artistes, à la fois peintre, poète, philosophe et théologien dans cette peinture rayonnant aux yeux tout d'abord comme une douce idylle de peinture, selon l'expression de l'*Observateur romain*. A la grandeur de cette conception, qui ne reconnaîtrait déjà pleinement le maître des maîtres, l'auteur de la Sixtine et de la Transfiguration ?

§ 2. *Du sujet dans ses sources historiques et techniques, et ses rapports avec les autres œuvres de Raphaël comme dessin, types et expression.*

Cette sublime conception, exécutée avec de si simples moyens, est-elle le résultat d'une inspiration spontanée, comme on l'a prétendu de la Sixtine dont on ne connaît ni dessin, ni étude préparatoire ?

Non ; elle a, au contraire, son histoire bien déterminée dans sa préparation technique établie sur des documents connus et d'une authenticité incontestable. Nous ne possédions aucun tableau à l'huile représentant la Vierge allaitant par Raphaël. Et cependant nous avons deux dessins de lui représentant ce sujet : l'un est depuis longtemps au Louvre après avoir été la propriété de Charles Ier d'Angleterre, puis du roi Louis XIV ; l'autre ne nous est connu que par la gravure de Marc Antoine, graveur de Raphaël depuis le commencement de l'année 1510, et par celle de Marc de Ravenne, élève de Marc Antoine et qui a retranché le saint Joseph que ce dernier avait ajouté au dessin de Raphaël. (Voir Bartsch, *le Peintre graveur*, t. XIV, Nos 60 et 61.)

Avec ces deux études du sujet par le maître, nos lecteurs nous permettront de les faire assister, comme s'ils eussent

ticale du bras droit de la Théologie (fresque du Vatican) qui, par le même mouvement des doigts, dit : « La théologie chrétienne a pour base la seconde personne de la Trinité descendue sur la terre. »

suivi eux-mêmes de leurs propres yeux la pensée et la main de l'Urbinate, à l'évolution de l'idée dont est sortie cette synthèse merveilleuse des deux études que l'on appelle la *Vierge de l'Incarnation* ou la *Vierge au sein.*

La Madone allaitant du Louvre, dessin à la sépia, a beaucoup souffert ; néanmoins il conserve encore assez de parties intactes pour qu'on y reconnaisse la main du maître. Les uns assignent à ce dessin la date de 1506, les autres celle de 1507 ; quoi qu'il en soit, il appartient certainement à la période florentine du peintre, surtout par son paysage.

La Madone allaitant reproduite par le burin de Marc Antoine en 1510, d'après Bartsch et William Ottley, appartient certainement par le style à la période romaine. Le dessin original de Raphaël a donc été fait probablement en 1509. Cette gravure de Marc Antoine était déjà du temps de Bartsch extrêmement rare. Nous ne la connaissons que par une assez mauvaise reproduction de Heinecke conservée à la salle des gravures du British Museum ; sur la même feuille se trouve celle de Marc de Ravenne, son élève, de laquelle a disparu le saint Joseph ajouté par Marc Antoine ; il y a aussi un exemplaire de cette dernière à la Bibliothèque nationale.

Ainsi dès que Raphaël, prenant possession de son génie, sort à Florence des langes du Pérugin son maître, il traite le sujet de la *Vierge allaitant,* sujet qui lui rappelait le plus directement le souvenir de sa mère adorée qui l'avait toujours allaité de son propre lait, comme nous l'apprend Vasari, parce que son père Jean Santi en avait ainsi décidé. Dans ce dessin, la Vierge pleinement assise sur un tertre, au milieu d'un paysage à peine esquissé, porte sur son giron, à droite, l'enfant Jésus auquel elle sourit en lui présentant le sein droit qu'elle pousse vers l'enfant de la main gauche. L'enfant regarde le spectateur. Cette idée n'a rien en fait qui distingue la Vierge et son fils d'une mère et d'un enfant ordinaires.

Il faut croire que ce premier jet n'avait pas pleinement satisfait l'artiste, car, à peine arrivé à Rome où l'appelaient l'estime et la confiance du pape, il reprend le même sujet, celui-là gravé en 1510 par Marc Antoine et plus tard par Marc de Ravenne, et le traite d'une manière plus sérieuse et plus profonde. C'est qu'en effet le contact des théologiens et des philosophes, qui brillaient alors dans la ville éternelle, vient d'ouvrir des horizons nouveaux à son génie. Il devient lui-même théologien, philosophe et poète ; la Dispute du Saint-Sacrement, l'Ecole d'Athènes et le Parnasse en sont la preuve la plus éclatante.

La gravure de Marc Antoine nous montre la Vierge assise au milieu d'une chambre contenant un rideau et éclairée par une seule fenêtre, en train d'allaiter son enfant assis sur son giron non plus la tête tournée vers le sein droit, mais vers le gauche. Tout en le contemplant d'un air attendri, elle presse son sein entre l'index et le médius de sa main droite pour lui donner la vie avec plus d'abondance. Au moment d'y appliquer les lèvres, le Bambino, les genoux exhaussés et les pieds entrecroisés, jette un regard langoureux et tendre au spectateur auquel il semble dire : « Vois, c'est par amour pour toi que je suis venu puiser la vie à cette source [1]. »

Le même sujet est, comme on le voit, traité d'une manière assez différente sur beaucoup de points dans ces deux études, le dernier est beaucoup plus précis et plus achevé que le premier. Cette reprise du même sujet prouve la préoccupation

[1] Bartsch, XIV, Nos 60 et 61 décrit ainsi cette gravure. « La Vierge presse de la main droite ses mamelles pour allaiter l'enfant Jésus qui est assis sur son giron et qu'elle tient de la main gauche. Jésus a le bout du sein presque dans la bouche, il est assis sur le genou gauche et sa main gauche s'est portée sur le bras droit de sa mère (avec saint Joseph). D'après un dessin de Raphaël, où ce grand peintre a réuni la grâce à la plus grande beauté. »

W. Ottley, *Vie de M. A. Raimondi.* No 31. « La Madone et l'enfant, vue seulement jusqu'aux genoux et représentée donnant le sein à l'enfant qui regarde le spectateur. Gravée d'après une belle étude originale de Raphaël aussitôt après son arrivée à Rome (en 1510). »

où il était à cette époque de l'exécuter en peinture et la dernière circonstance surtout montre que l'exécution est imminente.

Voilà les deux données. Laquelle choisira-t-il de préférence? Ni l'une ni l'autre exclusivement, mais bien toutes les deux synthétiquement. Il prendra le groupe de 1509 comme répondant le mieux à son idée théologique et le placera dans son paysage de 1507 comme étant plus gracieux et plus pittoresque que les quatre murs d'une chambre. Il choisit une planche de quarante-cinq centimètres de large sur soixante-trois de haut et place la tête de la Madone au milieu de la largeur comme dans le dessin du Louvre. Dans le cours de son travail, soit inspiration personnelle, soit effet d'une suggession extérieure provenant de la personne à laquelle il destinait le tableau, l'idée lui vient d'ajouter un troisième personnage, le saint Jean-Baptiste. Mais les proportions prises sur la planche par les deux premiers ne lui laissent pas de place suffisante pour celui qu'il veut ajouter. Alors, sans autre façon, il prend une planchette de soixante-trois centimètres de haut sur six seulement de large qu'il joint à la première par une simple traverse. Cette planchette est beaucoup moins épaisse que la première et d'un bois différent et plus dur. En dehors même des caractères intrinsèques de l'originalité de la peinture, cette simple circonstance atteste l'originalité de l'œuvre, car un copiste quelconque, voulant trafiquer du nom d'un autre peintre, eût cru faire une faute grossière en alliant deux planches aussi disparates pour jeter dessus trois personnages formant un tout.

Lorsque l'on contemple les deux dessins en face de la peinture, il est de toute évidence que celle-ci, dans son ensemble, n'est que le groupe de 1509 dans le paysage de 1507. Toutefois il y a quelques modifications dont l'adjonction du saint Jean va nous donner la clef. Dans les deux dessins préparatoires, l'enfant Jésus s'adresse directement au spec-

tateur auquel il semble dire par son regard que c'est pour lui qu'il est venu puiser la vie au sein d'une femme. Or la nature de la mission du précurseur est d'annoncer le Messie aux hommes ; c'est au Baptiste qu'il appartient, d'après le prologue du quatrième Evangile, de rendre le premier témoignage au Verbe devant les hommes, de leur signaler l'Agneau de Dieu et la nature de sa mission dans le monde. Dès lors le regard de l'enfant Jésus au spectateur devient d'autant plus inutile que, dans une telle circonstance, cette préoccupation de l'enfant Jésus pour le spectateur avant l'allaitement n'aurait pas révélé cette vive passion de la vie dont le génie de l'Urbinate va tirer la plus frappante image, surtout en face des symboles de la Passion, de l'amour infini du Verbe fait chair pour le salut du genre humain. Ce n'est pas tout : supposez que le saint Jean nous montre une Vierge contemplant son Fils à ce moment même où celui-ci use du sein maternel comme dans les dessins, il ne nous montrerait encore qu'une femme ordinaire allaitant son enfant qu'elle contemple avec tendresse ou auquel elle sourit. Rien ne nous dit que cette femme a vu ce à quoi elle s'est engagée en consentant à devenir mère, qu'elle a participé par un acte volontaire au mystère divin, qu'elle a prévu le glaive de douleur qui transpercera son âme et qu'elle conserve tout cela dans son cœur.

Dans l'attitude d'une femme pleinement assise sur un tertre ou sur une chaise, rien n'indiquerait celle qui s'est faite la servante du Seigneur ni l'empressement qu'elle met à remplir sa mission de mère du Messie destiné à la croix; ce serait toujours une mère ordinaire allaitant son enfant sans se gêner autrement que de se découvrir le sein pour le lui donner. Or l'artiste veut reunir tous ces traits dans un même type sachant qu'en fait d'art, le plus parfait est celui qui résume le plus grand nombre des caractères propres à ce type.

D'un autre côté l'artiste veut offrir au spectateur un enfant

passionné au suprême degré pour la vie humaine, reflet de l'amour céleste se sacrifiant pour relever l'humanité déchue. Or un enfant confortablement assis sur le giron de sa mère refléterait bien mollement une telle ardeur.

D'où tirera-t-il les moyens propres à atteindre son but ? De ses deux dessins eux-mêmes qui se compléteront réciproquement l'un par l'autre. Il lui suffira de changer la direction des yeux de sa tête de Vierge du dessin de 1507 et de donner aux lèvres de cette même figure l'expression sérieuse et mélancolique de celui de 1509 pour obtenir la Vierge de son rêve plongée dans la méditation de l'avenir. Puis, pour représenter la bassesse volontaire de la servante du Seigneur et son empressement à remplir sa mission, d'assise qu'elle était dans les dessins, il l'a fait s'accroupir en avant de ce tertre en plein champ, comme la nourrice la plus vulgaire : le manteau rejeté vivement du côté droit et cette jambe droite, dont le pied est encore empêtré par le pan inférieur de ce vêtement, seront les signes indicateurs de cette dernière idée. Ce mouvement vertical du buste et des jambes de la Vierge n'a nécessité presque aucune modification dans le buste et les bras de la Vierge du dessin de 1509, mais il engendre, selon les lois de l'équilibre, des modifications logiques dans la pose de l'enfant allaité de ce même dessin : l'enfant se trouvant désormais assis sur une jambe oblique du giron est forcé de chercher un appui pour sa jambe droite sur la hanche droite de sa mère ; sa main gauche s'est naturellement accrochée à ce même bras droit qu'il ne faisait que toucher de son poignet lorsqu'il était couché sur le giron horizontal.

L'artiste vient ainsi de trouver devant lui, pour répondre à son idée et à l'instantanéité d'action qu'il veut représenter, un dessin et un modelé de la plus grande difficulté, puisque les raccourcis du bras gauche et de la jambe droite n'existaient pas dans le dessin de 1509 ; mais un artiste comme Raphaël domine toujours son dessin sans jamais être dominé

par lui, et le sublime modelé qu'il a obtenu montre l'enfant suspendu à la source de la vie de toute l'énergie de ses forces corporelles. Le connaisseur qui voit les trois dessins peut assister ainsi à l'évolution de la pensée de l'artiste par l'évolution des dessins eux-mêmes. En outre, dans chaque modification survenue, il retrouvera partout les traits propres au style de l'Urbinate. Pour n'en citer que quelques-uns : les têtes de la Charité et de la Vierge à la chaise, sens inverse; le mouvement de la jambe gauche de la Vierge de Canigiani, de Munich, sens inverse, ainsi que celui de la jambe gauche de la Vierge de la grande Sainte Famille, sens inverse. (Voir plus bas la liste détaillée des analogies pour chaque trait, p. 42).

Ainsi les deux études se sont synthétisées et comme fondues l'une et l'autre dans la Vierge de l'Incarnation. Cette synthèse a d'ailleurs simplifié les lignes du dessin tout en décuplant la force du modelé dans les deux personnages principaux; car au lieu des profils des dessins de 1507 et de 1509, nous avons ici des raccourcis de la plus grande beauté : l'avant-bras gauche de l'enfant et sa jambe droite, toute l'anatomie si compliquée du torse du même; le raccourci du fémur de la mère, etc.

Contemplez les lignes de l'enfant divin; elles sont toutes sublimes de naturel, d'expression et de grâce autant que de difficultés vaincues. Jamais peintre n'a représenté un enfant plus passionné de la vie que celui-là. Tous ses membres y adhèrent de toute leur intensité de vie et de force. Nous défions de montrer dans Raphaël lui-même un nourrisson dans lequel ces qualités apparaissent avec plus d'évidence sans en excepter ces jolis enfants qui se disputent le sein de la Charité, œuvre de la même année, qui a d'ailleurs tant de points de contact avec la Vierge de l'Incarnation. Disons-le sans crainte d'être contredit par un seul exemple : c'est vraiment ici que Raphaël, le peintre suprême de l'enfance idéale, s'est surpassé lui-même.

Pour ce qui est de la Vierge, on sait qu'il n'y a rien de plus naturel qu'une femme de basse condition accroupie au premier endroit venu pour allaiter son enfant, mais rien aussi de plus trivial et de plus disgracieux que cette pose. Eh bien ! admirez l'art avec lequel le grand artiste, l'unique maître, a su relever, ennoblir, idéaliser une telle attitude. Il lui a suffi de revenir exactement à la tête de son dessin de 1507 en ne modifiant que les traits oculaire et labial pour donner à cette attitude basse et triviale la noblesse et la grandeur la plus émouvante. Supposez qu'il eût laissé dans cette femme ainsi accroupie la tête penchée vers son fils de la Madone de 1509, le saint Jean n'eût montré au spectateur qu'une scène indifférente et même triviale.

Arrêtons-nous ici pour faire une comparaison qui s'impose. Dans l'œuvre de l'Urbinate relatif aux madones, il y a des vierges banales et indifférentes comme celle d'Ansidei ; des affectées et maniérées comme la Vierge au Diadème, la Madone Colonna ; des poseuses ou trop graves, comme la Belle Jardinière et la Madone du grand-duc, des vierges aspirant à la divinisation comme la Sixtine. Ici tout est naturel et cependant idéal, idéal et cependant terrestre. L'ambassadeur d'une grande puissance, homme de beaucoup de goût, et un professeur, écrivain de premier ordre qui connaît son Raphaël par cœur, se sont rencontrés dans la même opinion et presque dans la même phrase en contemplant la Vierge de l'Incarnation : « J'avoue ne pas aimer Raphaël, car, à force de vouloir diviniser sa Vierge, il l'a rendue froide et indifférente, mais depuis que j'ai vu celle-ci, j'adore Raphaël. Voilà bien l'idéal dans la femme terrestre, complètement femme et complètement mère. » Tout le public a ratifié ce jugement.

Pour en revenir à l'évolution de l'idée chez le peintre, il nous faut reconnaître que la cause de ces heureuses modifications apportées aux dessins combinés de 1507 et 1509 est uniquement dans l'adjonction du Saint-Jean. Sans lui nous n'avions qu'une femme ordinaire allaitant son enfant. Avec lui

nous avons une mère exceptionnelle, l'humble mère du Verbe fait chair, révélation visible du plan divin dont le christianisme lui-même est formé, divine par l'ensemble et cependant restée complètement mère par l'expression.

Le saint Jean est tellement typique qu'on retrouve son analogue, non seulement dans les divers St Jeans de Raphaël, depuis le grand saint Jean du Louvre qui est son parfait type plus âgé, jusqu'à celui de la Madone de Foligno, mais dans plusieurs de ses enfants Jésus et même dans ses Apollons. Ainsi l'enfant Jésus de la Madone Colonna, placé venticalement, sens direct, l'enfant Jésus de la Madone Canigiani, sens inverse, l'Apollon faisant écorcher Marsyas, l'enfant soutenant le livre de Démocrite dans l'Ecole d'Athènes, sens direct, etc. Toutes ces œuvres présentent les mêmes traits caractéristiques, le même dessinateur, la même intuition, le même génie, les mêmes études. Mais ici le dessin présente un tour de force particulier qui rappelle, en sens inverse, le torse de ce garçon placé au milieu du premier plan de l'Incendie du Borgo offrant par le dos au spectateur le haut du buste aux trois quarts et en même temps le bas de l'abdomen. Un tel modelé à nu est de la plus grande difficulté et il nous semble que sur ce point Raphaël en a pris l'idée dans a célèbre fresque de Michel-Ange, la Chute de l'homme ou *Adam cueillant la pomme de l'arbre de l'Eden* à côté d'Eve assise par terre. La comparaison des deux compositions ne peut manquer d'intéresser sous ce rapport, en plusieurs détails, les vrais connaisseurs. On peut citer encore la pose et l'anatomie de Vénus dans le *Jugement de Pâris*, dessin de Raphaël que nous a conservé la gravure de Marc-Antoine, reproduite par Müntz *Raphaël,* p. 598.

George Sand, parlant du saint Jean de la *Vierge à la chaise*, a remarqué combien il était peu naturel de mettre un petit enfant, les mains jointes, dans l'attitude de l'adoration vis-à-vis d'un autre enfant. Elle trouve également, à propos de la

Vierge au voile, que cette vierge agenouillée devant l'enfant endormi le contemple avec une grâce un peu maniérée, un air de sollicitude plutôt religieuse que maternelle. Elle eût pu ajouter qu'il en était de même de l'attitude d'adoration et de surprise du saint Jean de ce même tableau.

Ici l'artiste a été mieux inspiré. Tout en étant dans son rôle purement biblique, le saint Jean ne sort pas du naturel dans ce qu'il a de symbolique; rien de plus naturel en effet qu'un enfant qui en montre un autre, rien de plus naturel que cet enfant s'amuse à marcher avec un petit bâton au haut duquel il a mis une branche transversale, qu'il prenne une liane quelconque, à feuilles allongées en pointe, pour s'en faire une ceinture et suspende à cette ceinture une petite coupe en bois pour puiser de l'eau au premier ruisseau venu. Il est tout naturel qu'il se trouve au fond d'un paysage un grand rocher et que ce bâton à barre transversale tranche, dans la perspective, sur ce rocher ; et cependant, ces choses toutes naturelles sont, sous le rapport de l'ensemble, des choses visiblement symboliques.

> ...tout parle dans l'univers ;
> Il n'est rien qui n'ait son langage.

a dit la Fontaine.

Le symbolisme, en effet, n'est-il pas dans la nature elle-même comme dans toute notre vie sociale ? Qu'est-ce qu'un drapeau, si ce n'est le symbole de la patrie, d'une idée, d'une institution ? La morale ne vit que de paraboles, et les paraboles sont-elles autre chose que des symboles ?

Notre langage lui-même n'est-il pas rempli de symboles, car qu'est-ce qu'une figure de mots ou de pensée si ce n'est encore un symbole ?

Mais, pour être admis dans l'art comme dans le langage, le symbole doit être naturel. Nous devions dire cela pour montrer que la beauté, la naïveté, la candeur, la grâce, le na-

turel dans le symbolisme du petit saint Jean de la Vierge de l'Incarnation sont à l'abri de toute critique.

A quelle manière de Raphaël faut-il attribuer la Vierge de l'Incarnation ?

Avant qu'on eût parlé du dessin de 1509 gravé en 1510 par Marc Antoine, dessin décrit par Passavant, tome II, mais dont la gravure, très rare déjà au temps de Barsch, n'était pas connue du propriétaire, les artistes, sans se préoccuper de la date trouvée sur le tableau, semblaient partagés sur la question de savoir s'il était de sa seconde ou de sa troisième manière. Ainsi M. Bochenek de Berlin y voit la plus belle manière du peintre, c'est-à-dire la troisième. L'*Observateur romain* et la *Voix de la vérité* sont du même avis, tandis que M. Minoccheri, conservateur de la Pinacothèque vaticane, y voit la seconde manière qu'il appelle *avancée* c'est-à-dire *finale* du maître. Début de la troisième manière et seconde manière finale, c'est tout un, et les deux études synthétisées concilient admirablement ces deux opinions en nous révélant la première, celle du Louvre, tout ce qui caractérise ses paysages florentins, et la seconde, celle gravée par Marc Antoine, sa Vierge et ses enfants de sa première époque romaine ou le début de sa troisième manière considérée comme la plus belle époque du peintre. Examinez en effet attentivement le paysage du tableau et voyez s'il n'a pas suivi presque de point en point les traits si légèrement esquissés du dessin du Louvre : en avant les deux pans du manteau et le tertre au premier plan ; le petit arbre grêle et la haie du second ; le petit lac et la maisonnette du troisième qu'on retrouve dans la sainte Catherine de Londres, ainsi que les haies indiquées par un simple trait ; au quatrième la flèche de l'église dans le lointain et les deux collines de l'horizon. Les arbustes qui s'entrecroisent si gracieusement derrière la Vierge et rappellent ceux qui abritent les sommités du Parnasse, sont indiqués dans le dessin par un feuillage encore sensible malgré son efface-

ment, et dont la partie inférieure est limitée par un trait rapide en zigzag qui va rejoindre l'arbre grêle ; puis Raphaël a tracé à la craie autour du buste et de la tête de Marie un petit espace traversé par cinq ou six petits traits qui devaient lui rappeler les buissons ou faillis destinés à remplir cet espace et à former une sorte d'encadrement pour la mère et l'enfant. Enfin, à droite de celle-ci, dans la perspective, un rocher et les petits arbres qui le surmontent, rocher qu'il a eu l'heureuse idée d'élargir et d'exhausser pour former un fond au bâton en forme de croix du saint Jean ; dans sa facture et la distribution de la lumière et des ombres, ce rocher est du même style que celui du petit saint Michel du Louvre.

Ce paysage est un des plus variés et des plus gracieux de l'Urbinate et il prend une importance considérable dans le tableau. Ce qu'il y a de remarquable c'est que tous ces traits du dessin du Louvre sont à peine comme les jalons épars ébauchant le plan des jardins de Versailles ou du bois de Boulogne ; personne n'en pourrait faire sortir le jardin ou le bois achevé si ce n'est celui qui a disposé lui-même ces jalons, parce que lui seul sait ce qu'ils doivent embrasser et contenir.

Examinez ensuite la gravure du dessin de 1509 par Marc Antoine et Marc de Ravenne, et, malgré l'imperfection de cette gravure, il vous sera impossible de ne pas reconnaître dans la Vierge de l'Incarnation non seulement l'idée, mais encore le faire de ce dessin et de beaucoup de motifs des œuvres de 1509 et de 1510, tels que les genoux de Pythagore dans l'Ecole d'Athènes, les draperies et les attitudes des Vertus théologales, etc.

§ 3. *Du sujet considéré dans ses rapports avec le coloris.*

Il est facile de se rendre compte de tout ce que nous venons de dire par la seule photographie du tableau comparée avec les deux études préparatoires ; il en est autrement du

coloris si varié et si harmonieux qu'elle compromet plus qu'elle ne le sert à cause de certaines couleurs antiphotogéniques.

On a dit que Raphaël était moins coloriste que dessinateur. Il aurait fallu au moins distinguer, avant de porter un tel jugement, entre ses deux premières manières et sa troisième. Le début d'un coloriste n'est jamais au degré que ses couleurs atteigent dans sa maturité. Souvent aussi les critiques ont confondu le coloris des tableaux de grande dimension, l'achèvement pour desquels Raphaël a dû recourir au coloris de ses élèves, comme dans la grande sainte Famille du Louvre, avec les petits tableaux où brille seul le pinceau du maître. C'est de ceux-ci surtout que nous nous occupons à propos du coloris et nous disons : Si la perfection du coloris consiste non seulement à mettre les couleurs en harmonie avec la nature et la position des objets que le peintre met sous nos yeux, mais encore à les harmoniser entre elles ; si le meilleur coloris est celui qui réunit à l'effet intense des tons, à la finesse, à l'éclat, à la variété comme à la vérité des nuances, l'harmonie de l'ensemble ; si, dans la distribution de la lumière et des ombres, le meilleur coloriste est celui qui met le mieux en jeu, conformément à la nature, les trois couleurs fondamentales avec leurs modifications causées soit par la distance, soit par la réflexion, soit par la transparence, prenez la Transfiguration pour la partie supérieure, la Madone de Foligno, le portrait de Jules II, la vision d'Ezéchiel, la Sixtine et la Vierge de l'Incarnation et voyez si Raphaël n'est pas, sinon le plus grand, au moins un des plus grands coloristes.

Pas une teinte d'ailleurs dans ce dernier tableau qui ne se retrouve dans les œuvres les plus magistrales et les plus pures de l'Urbinate, depuis ce vert du ciel si caractéristique qu'il en est absolument inimitable, depuis ce rouge vif qui se trouve dans la Vierge de Tempi et la Madone de Foligno,

depuis le violet de la draperie de saint Pierre dans la Transfiguration et celui de la Vierge au voile et le bleu de la Belle Jardinière ; toutes ces teintes se retrouvent dans ce petit tableau avec une intensité, un éclat, une vérité, une harmonie incomparables. La tonalité des chairs et de leurs ombres, la manière de distribuer la lumière et ses reflets, la beauté des contrastes sans tonalités criardes, la pureté et la finesse des contours dont les traits disparaissent entièrement dans le modelé, tout accuse dans ce chef-d'œuvre autant le grand coloriste que le grand et l'unique dessinateur qui s'appelle Raphaël. Il semble que le sublime artiste a mis ici toute l'animation de son pinceau, tous les charmes de sa palette au même degré que son âme était pleine des charmes du souvenir des deux êtres qu'il symbolisait, pour sa famille, dans cette peinture si vivante.

Quelques légères retouches maladroites signalées dans la première brochure avaient été faites au tableau en 1856, lorsque le comte de Pétolaz en devint propriétaire. Or ces retouches ont été enlevées par un des premiers experts de l'Europe, et ce nettoyage a eu pour effet de faire revivre deux contours originaux qui avaient été couverts par cette peinture moderne : le côté gauche du saint Jean et la partie supérieure de la draperie de la jambe droite de la Vierge, en outre le ton original du voile flottant du saint Jean recouvert d'une couleur blanche ; la poussière intermédiaire avait eu pour résultat de conserver merveilleusement les tons originaux. L'état de conservation de la peinture est parfaite sur presque tous les points. Le bleu seul a perdu un peu de sa vigueur, faute de glacis, comme il est arrivé dans presque tous les tableaux de l'Urbinate.

Mais pour juger du coloris, il faut le voir.

Quel visiteur ne dira comme le ministre d'Italie, M. Borbolani : « Touché de la vérité du tableau, » ou comme le docteur Guttler, de Munich : « Cette œuvre surpasse tellement

en coloris et en dessin les originaux bien connus des galeries italienne et française qu'il faut bien le regarder comme un vrai Raphaël ; » ou comme le peintre français François Faivre : « L'harmonie de ce tableau est même supérieure à celle des tableaux de Raphaël que j'ai vus jusqu'à ce jour ; » ou comme le professeur et peintre d'histoire J. Bochenek : « Le coloris de ce Raphaël est aussi particulièrement pittoresque, c'est-à-dire plus libre et plus hardi que dans la plupart de ses Madones ; » ou enfin, car il faudrait tout citer, comme le professeur, archéologue et écrivain d'art Paravicini, de l'université de Milan : « Je suis resté tout impressionné de la magnificence de la peinture représentant la Vierge allaitant, peinture que je regarde comme une des meilleurs œuvres de Raphaël. »

II. Tableau des principales analogies de dessin, de types et de coloris, en quelque sorte pour chaque trait.

Cette peinture est tellement raphaélesque qu'au premier abord chacun en voyant la photographie se demande dans quel musée ou quelle collection il a vu ce Raphaël. Cette illusion vient du caractère même de l'œuvre qui résume, comme l'a dit l'écrivain d'art du *Galignani's Messenger*, les plus grandes beautés des autres œuvres du même genre et les éclipse toutes.

VIERGE

DESSIN, TYPE ET EXPRESSION.

TÊTE

Sens direct.

Dessin du Louvre.
La Justice, Vatican.
La Marguerite, Florence.

La Foi, grisaille du Vatican.
La Belle Jardinière, Louvre.
L'une des trois Grâces, celle de gauche.
La sainte femme aux mains jointes du Spasimo, Madrid.
La Sybille persique, Rome.
Tête du dessin de Raphaël de la collection His de la Salle, Louvre.

Sens inverse.

La Vierge à la Chaise, Florence.
La Madone de Foligno, Vatican.
La Théologie, Vatican.
La Charité, Vatican.

PARTIE SUPÉRIEURE DE LA ROBE

La Foi, grisaille du Vatican.
La Vierge au voile : haut de manche, carton de l'Académie de Florence.
Guérison d'un boiteux, femme conduisant son enfant : haut de manche ; carton de Kensington.

MAIN DROITE

Madone de'Tempi, Munich.
La Marguerite, Florence.
La Fornarina, Rome.
Sainte Catherine, National Gallery.

MAIN GAUCHE

Dessin du Louvre.

JAMBES

Sens direct.

Pythagore, Ecole d'Athènes, Vatican.
Sainte Famille de Madrid.

Sens inverse.

Vierge de Canigiani, Munich.
Grande sainte famille, Louvre.
Vierge au diadème, Louvre.

MANTEAU

Sens direct.

Dessin de 1509, gravure de Marc Antoine : épaule gauche.
Petite madone d'Orléans : épaule gauche.
La Foi, Vatican.

Sens inverse.

Le dessin du Louvre : épaule droite et les deux pans du manteau à terre.
Belle Jardinière : épaule droite.

ENFANT JÉSUS

Enfant assis sur les genoux de la Charité dont il cherche le sein : tête et jambes, sens inverse.
Enfant Jésus du dessin de Raphaël de la collection His de la Salle : profil du visage.

PETIT SAINT JEAN

Sens direct.

Grand saint Jean du Louvre : tête, bras droit, jambe droite.
Enfant qui soutient le livre de Démocrite, Ecole d'Athènes, tête et bras.
Enfant Jésus de la Madone Colonna, Berlin : presque toute l'anatomie.
Surtout Vénus, dans le Jugement de Paris, gravure de Marc Antoine reproduite par Müntz, p. 598.

Sens inverse.

Saint Jean de l'Impannata, Florence.
Saint Jean de la Vierge au voile, gravure, Florence.

Jésus de la Vierge du Grand-duc.
Bambino de la Maison d'Orléans.
Saint Jean de la Vierge au chardonneret : ceinture et jatte de bois.

PAYSAGE

Dessin du Louvre.
Vierge au chardonneret.
Belle Jardinière.
Le Parnasse : groupe d'arbres du milieu.
Petit saint Michel du Louvre : rocher à droite.

COLORIS

Principalement : Madone de'Tempi : rouge et bleu.
Vierge de Foligno : teinte du ciel, vert-bleu.
Portrait de la Fornarina : chairs.
Transfiguration, partie supérieure : ciel et draperies.
Petit saint Michel du Louvre teinte et facture du rocher.
Grand saint Michel du Louvre : tertre au-dessus de la main droite de l'archange.
Vierge au diadème : violet du linge des reins du Baptiste de la Vierge au sein et celui de la robe de la Vierge au diadème.

etc..., etc.

Toutes ces analogies si frappantes manifestant la main du même peintre n'offrent pas deux traits ou deux tons absolument identiques; car Raphaël, tout en mettant son type dans toutes les positions de dessin possibles, ne se répète jamais. C'est le suprême caractère du génie créateur dans l'art comme dans la nature. Parmi les types de la création, il n'y a pas deux individus de genre ou d'espèce qui soient absolument identiques.

III. La signature.

Elle est attestée authentique par plusieurs centaines de connaisseurs, philologues, experts, artistes, écrivains d'art, professeurs et docteurs. Située dans la coupe suspendue à la ceinture du petit saint Jean, elle suit proportionnellement dans la hauteur et la largeur de ses lettres et chiffres la largeur des lignes internes du dessin de cette coupe. Elle se compose : 1° du monogramme VR, l'un des quatre monogrammes de Raphaël indiqués dans le Dictionnaire des peintres de Siret à l'article SANZIO et qui veut dire : Urbinate Raphaël ou Raphaël d'Urbino ; 2° de la première syllabe du nom de famille SANTI : SAN, signature qu'on retrouve sur les tableaux de son père ; 3° de la date A. 1510 en chiffres arabes. Or les mêmes signature et date quant à l'ensemble se retrouvent au bas du dessin de la Sybille persique, propriété de l'Université d'Oxford, ainsi conçue R [S] 510 d'Urbin. La seule différence c'est que ce dernier mot d'*Urbin* est représenté dans le monogramme par le V, qui est l'U antique. Ces lettres et chiffres sont absolument conformes à l'écriture comme aux chiffres arabes de Raphaël.

Il est visible d'ailleurs qu'il y a eu un frottement violent à cet endroit même et que la signature par bonheur a résisté à cet acte de vandalisme dont on peut aisément trouver la cause dans la cupidité ou la jalousie qui s'agitent autour des chefs-d'œuvre ou des objets précieux; à plusieurs endroits de cette coupe, la peinture est tellement minée qu'on aperçoit la couche ou pâte préparatoire du peintre.

IV. **Histoire du tableau.**

La preuve historique la plus indéniable c'est que ce tableau est seul la reproduction synthétique, exécutée avec toute la maestria propre à Raphaël, des deux études de 1507 et de 1509, dont aucune n'a reçu d'exécution individuelle en peinture. Ce tableau fait donc historiquement partie de l'engrenage du grand œuvre de l'Urbinate.

Mais pour qui l'a-t-il exécuté et à quelle occasion l'a-t-il peint ? — 1° Il porte tous les caractères d'un tableau de famille.

La constitution seule des deux planches met ce point hors de conteste. Raphaël n'aurait jamais ni pour un musée, ni pour une personne étrangère à sa famille réuni, pour un sujet aussi un, deux planches aussi disparates. C'eût été un manque de convenance dont Raphaël était incapable et qui eût fait d'ailleurs repousser le tableau par la personne qui l'aurait commandé. Pour sa famille, au contraire, il n'avait pas lieu de se gêner et c'était plutôt une garantie pour lui que le tableau resterait dans sa famille à perpétuité.

2° Si l'on fait attention que les deux études préparatoires ne sont séparées que par moins de deux ans d'intervalle et qu'il les a faites au moment de sa plus grande vigueur ; si l'on songe qu'à cette époque il semble n'avoir rien tant à cœur, dans sa correspondance avec son oncle maternel, que de lui montrer combien il est reconnaissant aux auteurs de ses jours de l'éducation, de l'instruction et des bons exemples qu'il a reçus d'eux, et qui lui ont valu d'être comblé d'honneurs et de distinctions par le pape, nul doute qu'il ait voulu donner à un membre de sa famille, celui qui lui était le plus cher, un témoignage éloquent de ce souvenir en les symbolisant sous le

nom de la Vierge allaitant et de saint Jean-Baptiste, patron de son père, dont il emprunte la signature SAN. Le passage suivant de Vasari vient illuminer vivement notre thèse : « Homme de cœur et de jugement, dit-il en parlant de Jean Santi, il savait combien il importe de ne pas confier à des mains étrangères un enfant qui pourrait contracter des habitudes basses et grossières parmi des gens sans éducation. *Aussi voulut-il que ce fils unique et désiré* (Raphaël) *fût nourri du lait de sa mère et pût, dès les premiers instants de sa vie, s'accoutumer aux mœurs paternelles.* »

Or tous les historiens de Raphaël admettent que l'idée première de ses madones lui est venue du sentiment de tendresse, de reconnaissance, et, pour ainsi dire, d'adoration qu'il cultivait dans son cœur pour celle qui l'avait allaité de son propre lait, et avait été pour lui plus qu'une mère, une madone. Nul doute que ce sentiment de tendresse et de reconnaissance ne se soit étendu à son père qui en avait ainsi ordonné et dont il avait reçu les premiers éléments de dessin et de peinture. Comment supposer dès lors qu'il ait, parmi les quarante ou cinquante madones sorties de son pinceau ayant trait, pour la plupart, à la vie de l'enfance, négligé, oublié de reproduire sous les traits de la Vierge-mère, l'acte le plus palpitant, le plus éminent de cette tendresse, de cet amour maternel et paternel à son égard ? *Comment le supposer, surtout alors que nous avons en main les deux études qu'il a faites de ce même sujet 13 et 11 ans avant sa mort ?* Cela est plus qu'invraisemblable, c'est impossible.

3° D'ailleurs si ce tableau eût appartenu à d'autres qu'à la famille de Raphaël, il eût été évidemment connu. On aurait cherché à le produire surtout à cette époque où la signature y brillait de tout son éclat. Une seule famille avait intérêt à le cacher, celle de Raphaël, dans la crainte d'être tentée de s'en dessaisir par l'appât de l'argent ou d'en être dépouillée par un vol facile, le tableau ne mesurant que 63 cm. sur 51.

4° De plus, chose singulière! il n'existe que deux copies connues des deux dessins de Raphaël représentant la *Madone allaitant :* la première, qui est à la galerie Albertine, est celle que Passavant attribue à juste titre à Timoteo Viti, ami de Raphaël et d'Urbino comme lui, dessin reproduisant la Madone allaitant du Louvre, mais modifiant tout le paysage et contenant cinq personnages de plus, évidemment ajoutés par le copiste [1]. La seconde est la gravure même de Marc-Antoine en 1510 reproduisant le second dessin de Raphaël, mais également avec l'adjonction d'un autre personnage, saint Joseph, par ce graveur[2]. Dès lors, écartant l'hypothèse absolument improbable que Raphaël ait fait deux dessins de ce sujet capital de la vie de la Vierge comme de la vie de sa mère, et qu'il les ait faits au moment de sa plus grande fécondité en madones, sans jamais exécuter en peinture l'un ou l'autre de ces deux dessins d'une manière quelconque, nous disons de deux choses l'une : ou bien Raphaël avait exécuté spécifiquement chacun des deux dessins comme il les avait conçus. Dans ce cas, aurait-il jamais permis à ses deux amis et élèves et auraient-ils osé se permettre eux-mêmes, sous les yeux du maître, de faire de si notables changements, de si notables additions à ses propres compositions ? Cela est évidemment insupposable, Marc-Antoine, graveur de Raphaël, et qui a fait sous les yeux du maître ses gravures, tombant par ce fait sous le coup d'une accusation d'infidélité, surtout si l'exécution en peinture par l'Urbinate avait été placée dans un musée ou une collection quelconque, et même les dessins seuls fussent-ils restés dans l'atelier du maître.

Reste donc la seule hypothèse « que Raphaël ayant exécuté ses deux dessins dans une seule synthèse, et tiré la quintessence de ses deux études pour la famille dans laquelle le

[1] Passavant, tome II, *Dessins en Allemagne*, N° 192.

[2] Passavant, tome II. *Estampes d'après Raphaël*, Madones, 17.

tableau devait perpétuer secrètement le souvenir de ses parents comme le sien propre, il restait désormais tellement indifférent à chacun de ses dessins, qu'il pouvait les abandonner, pour ainsi dire, au caprice de ses élèves et de ses amis. »

Cette considération, entourée de tant de faits, n'est-elle pas de celles qui aboutissent à la certitude à force de vraisemblance ?

Ces raisons et plusieurs autres qu'il serait trop long d'énumérer ont porté en Europe la conviction que la Vierge de l'Incarnation a été faite pour un des membres de la famille de Raphaël, probablement pour Carlo Maggia, son oncle maternel, qu'il aimait *à l'égal d'un père*, et que le tableau, inconnu au moins du monde artistique, a traversé ainsi plusiècles dans la famille de Raphaël.

Un historien de Raphaël constate qu'un avocat de Gênes prétendait, au siècle dernier, posséder trois tableaux de Raphaël dont l'un représentait la Vierge allaitant. C'est la première fois à notre connaissance qu'il est parlé de ce sujet comme traité en peinture par Raphaël. La chose eût valu la peine d'être examinée à cette époque en comparant l'œuvre avec les dessins de Raphaël décrits ci-dessus. Etait-ce notre tableau ? Il est difficile de le décider sur cette simple indication. Toutefois il est certain, par le témoignage de l'Italien Mosto, qui vivait depuis longtemps à Lyon en 1856, qu'il avait acheté ce Raphaël à Milan d'un de ses amis, et qu'il le tenait soigneusement caché depuis son entrée en France, tant par suite de l'affection qu'il lui avait inspiré que par la crainte d'un vol. Ces sentiments de Mosto pendant un demi-siècle sont, à plus forte raison, les mêmes qui l'ont tenu caché pendant plusieurs siècles dans la famille du peintre. Mosto, aux approches de sa fin, l'offrit, en racontant ces faits, au compte de Pétolaz, des mains duquel il est sorti à la suite d'une vente publique faite à Lausanne. Telle a été jusqu'en

1885 l'histoire de ce chef-d'œuvre dont la signature effacée et inconnue jusqu'alors des propriétaires fut découverte par le professeur Nicole et constatée depuis par tant d'autorités artistiques.

V. **Autres accessoires.**

Nous avons déjà parlé de la constitution des deux planches. Il y a une autre particularité très curieuse dans le cadre sculpté dans lequel le tableau a été trouvé. L'ornementation est tout à fait du style du temps. Les propriétaires ont attaché une si grande importance à la conservation de ce cadre qu'ils ont attaché aux carres des lames de fer de deux centimètres de largeur pour en empêcher la détérioration. Il semble que ce vieux bois est de la même nature que celui de la planche de six centimètres de large. Lorsqu'on examine les détails, l'idée vient à l'esprit que ce cadre même, commandé par Raphaël, accompagnait le don précieux fait à sa famille.

En résumé,

le tableau de la Vierge de l'Incarnation, appelé d'abord Vierge au sein, a pour lui ce qu'aucun tableau de Raphaël n'a peut-être jamais eu et n'aura jamais :

1° C'est un original unique; il n'a ni réplique, ni copie dans aucune collection, dans aucun musée.

2° Il a ses deux études préparatoires de 1507 (dessin du Louvre) et de 1509 (gravé eu 1510 par Marc-Antoine), dont il est l'exécution et la synthèse géniale et supérieure.

3° Comme exécution, dessin, types, expression et coloris, non seulement il est le résumé artistique de tout ce que Raphaël a fait de plus beau dans ce genre depuis la Madone au Chardonneret jusqu'aux madones à la Chaise et de Foligno,

mais des plus beaux motifs qui distinguent ses compositions philosophiques et mythologiques.

4° Il est signé et daté de toute la signature de Raphaël comme une œuvre entièrement de sa main.

5° Il cache, sous le symbolisme le plus touchant, le trait le plus intéressant de la vie de ses parents comme de lui même, et sa composition est, pour ainsi dire, parfumée des vertus dont le grand peintre a voulu par elle immortaliser le souvenir dans sa famille. Il suffit de remarquer le sentiment si délicat qui l'a porté à couvrir d'un voile la nudité des deux enfants et de dissimuler le sein de la mère sous les reflets de sa robe rouge.

6° Il est non seulement reconnu authentique par l'académie la plus diverse, la plus importante et la plus universelle qui fût jamais, mais encore considéré par un grand nombre de ces autorités artistiques de premier ordre comme une des plus belles œuvres de l'Urbinate et de sa plus belle manière.

7° Il comble seul la lacune de la fin de 1508 au commencement de 1511, intervalle pendant lequel on ne connaissait aucun tableau de chevalet sorti signé des mains du peintre.

8° Enfin il réunit à toutes ces preuves positives ces preuves négatives :

Preuves négatives.

Impossibilité d'assigner un autre peintre comme auteur du tableau : la moindre comparaison ferait évanouir toute tentative de ce genre. Impossibilité qu'un artiste inconnu ait pu abandonner son individualité propre pour revêtir celle de Raphaël et le surpasser lui-même en plusieurs points. Impossibilité de trouver un original de Raphaël autre que notre tableau qui reproduise soit le dessin du Louvre, soit le dessin

de 1509, gravé par Marc-Antoine. Aussi personne en Europe ne s'est-il hasardé à donner une autre attribution à cette merveilleuse peinture.

Ainsi la preuve est complète, certaine, irrésistible.

Qu'on parcoure l'œuvre entier de Raphaël et l'on verra si un seul de ses tableaux les plus connus et les plus justement admirés réunit l'ensemble de ces qualités. Aussi aucune contestation signée et motivée, en opposition à ces raisons, n'a-t-elle osé s'élever en Europe, et a-t-on pu jeter à un écrivain d'art, admirateur du tableau qu'il croit de Raphaël, mais qui prétend qu'il ne l'est pas d'une certitude absolue, ce défi inaccepté et que nous maintenons : « Veuillez m'énumérer les caractères absolument indispensables pour qu'un tableau soit de Raphaël, et, quelle que soit votre réponse, nous nous faisons fort de prouver qu'aucun tableau de Raphaël, sans en excepter la Sixtine et la Transfiguration, ne réunit autant de preuves d'originalité et d'authenticité que la Vierge de l'Incarnation. » C'est, on le voit, mettre la controverse et la vérité bien à l'aise pour se produire et c'est, du reste, l'unique méthode logique, en telle matière, de séparer celle-ci de l'erreur.

Il nous semble qu'après avoir lu ces preuves, la question peut être résolue par tout le monde.

2792-8